
Animação, arte e política no Brasil: uma discussão a partir dos 50 anos de Vendo/Ouvindo¹

Christiane QUARESMA²

Universidade Católica de Pernambuco, Recife, PE

Marcos BUCCINI³

Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE

RESUMO

O texto aborda as relações entre cinema e história, bem como animação e política no Brasil, tendo como vetor da discussão os 50 anos da animação pernambucana Vendo/Ouvindo. Produzida durante a ditadura militar, a animação trata da censura que operava no período. Como filme de resistência, observamos os limites e as potencialidades da voz de Vendo/Ouvindo, tanto no contexto de sua produção, quanto nas décadas posteriores, no reconhecimento de seu testemunho.

PALAVRAS-CHAVE: animação; ditadura; arte; política; História.

Introdução

Vendo/Ouvindo é uma animação pernambucana produzida em 1972 por Lula Gonzaga e Fernando Spencer. É conhecida, especialmente, por ser a primeira animação de Pernambuco e, adicionalmente, por fazer parte do acervo de obras do Ciclo de Super 8 do Recife. Realizada durante a ditadura militar, Vendo/Ouvindo é também um filme sobre as adversidades do período. Segundo Lula Gonzaga⁴, a animação foi criada com a intenção de ser uma “crítica simbólica à censura imposta pela ditadura militar. [...] O cara podia ver e ouvir, [...] mas não podia falar”. A animação exibe um rosto reduzido aos instrumentos da percepção (olhos e ouvidos) e da expressão (a boca). Coexistem, no entanto, numa relação desproporcional. Enquanto é possível ver e ouvir, a boca hesita durante toda a obra, e quando finalmente se coloca a serviço da expressão, é

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema, evento do 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, realizado de 4 a 8 de setembro de 2023.

² Professora do Curso de Jogos digitais da Unicap, email: quaresma.christiane@gmail.com.

³ Professor do Curso de Cinema e Audiovisual da UFPE, email: marcosbuccini@gmail.com.

⁴ Em entrevista concedida aos autores, Recife, 10/05/2013.

interrompida por uma tarja que, além de impedi-la de proferir uma fala, também anuncia o fim da animação, eliminando de vez as possibilidades expressivas (Figura 1).

Figura 1 - *Frame de Vendo/Ouvindo (1972).*



Fonte: Capturas de tela do arquivo digital do filme.

A obra completou 50 anos em 2022. O aniversário de um filme sobre censura realizado durante uma ditadura militar poderia mediar um olhar sobre este passado, não fosse pelo fato de que o passado que *Vendo/Ouvindo* carrega estava mais presente do que nunca em 2022, ano eleitoral em que foi destituído da Presidência o candidato que Gonçalves e Neto (2020, p. 193) reconhecem como “uma das figuras políticas mais próximas ao fascismo histórico”.

O presente artigo busca discutir a relação do filme com o que Didi-Huberman (2018) chamaria de “tempo sofrido”, a partir do caso específico de *Vendo/Ouvindo*, no que este tece relação com certas máculas do período ditatorial. Atravessa o objetivo principal as relações entre o Cinema e a História, sobretudo no que os 50 anos do recorte analítico parece, num primeiro olhar, articular passado e presente de forma anacrônica. Nesse sentido, Marc Ferro (1992) enumera algumas conexões fundamentais entre o produto fílmico e a História, das quais destacamos as duas que se prestam a atividade analítica aqui proposta: (1) o filme como agente histórico, em sua potência de incidir sobre os acontecimentos, e (2) o filme como testemunha do tempo em que foi produzido. Complementamos o filtro analítico visualizando a obra a partir da

perspectiva de Didi-Huberman (2011), ao abordar formas de resistir em contextos de opressão. A partir dos dois enfoques, observamos os limites e as potencialidades da voz de *Vendo/Ouvindo*. Sobretudo, ocupa nosso exercício teórico e analítico evidenciar o que o filme pode falar sobre a censura, tendo em vista suas especificidades de representação – que incidem sobre seu modo singular de colocar as questões – bem como aspectos da estrutura do filme (a bitola, o processo), inclusive no que estes são parcialmente provocados pela própria máquina estatal do período, que moldava as possibilidades do fazer audiovisual.

Do que fala um filme?

Um pesquisador do super 8 poderia evocar *Vendo/Ouvindo* para falar do Ciclo de Super 8 do Recife. E através de *Vendo/Ouvindo* podemos saber que Recife retomou na década de 1970 uma atividade cinematográfica que praticamente inexistia desde os anos de 1920. *Vendo/Ouvindo*, como outros filmes do Ciclo, nos conta sobre este momento, sobre a dinâmica entre os realizadores, sobre a alteração no contexto dos festivais, que se abriam para uma bitola amadora (ALENCAR, 1978). Saberemos, por conseguinte, que o super 8 surgiu na década de 1960 para o mercado doméstico, mas que a precariedade técnica no contexto nacional fez dela uma bitola legítima no meio cinematográfico, e isso diz bastante sobre a situação do cinema que se fazia no Brasil. Nove anos depois de seu lançamento, *Vendo/Ouvindo* foi reanimado⁵ em bitola de 35 mm para ser incluído na Lei do Curta, que garantia a exibição de curtas nacionais antes dos longas estrangeiros, convertendo uma pequena porcentagem da bilheteria ao diretor do curta-metragem. Nesse ponto de sua trajetória, *Vendo/Ouvindo* nos fala sobre como o cinema era regulado no país e qual era o filme possível. Uma história do cinema nacional, portanto, se esboça no curso de *Vendo/Ouvindo*.

É diferente o tratamento de *Vendo/Ouvindo* nos trabalhos de um pesquisador da arte animada, que reconhece a potência do filme para mediar uma série de entendimentos sobre animação. É nesta abordagem que destaca-se o papel de *Vendo/Ouvindo* como animação inaugural de Pernambuco. Num país que produziu seu primeiro curta animado em 1917, a produção pernambucana de animação pode parecer atrasada. Mas é importante ressaltar que o curta de 1917 não reflete o início de uma

⁵ No sentido mesmo de um *remake*.

produção regular de animação no Brasil. Segundo Antonio Moreno (1978), é somente na década de 1970 que essa produção se torna mais frequente. Em pesquisa sobre animação feita em super 8 no Brasil (QUARESMA, 2016), identificou-se, inclusive, o papel do super 8 neste crescimento. Até a década de 1960, a animação nacional foi produzida majoritariamente em bitola amadora de 16 mm, e o super 8 tornou o cinema de animação mais realizável, praticamente dobrando o número de produções animadas entre as décadas de 1960 e 1970.

Precisamos, portanto, de *Vendo/Ouvindo* – como todos os outros filmes acabados ou inacabados – para entender o cinema e a arte animada no Brasil. E o que *Vendo/Ouvindo* pode nos falar sobre a ditadura militar no Brasil? Pode *Vendo/Ouvindo* mediar uma história sobre o fascismo e a censura no Brasil? É porque essa dimensão política da obra não teve o devido aprofundamento em trabalhos anteriores que voltamos nosso olhar para a mesma num momento muito peculiar de sua trajetória, seu 50º aniversário, em um ano em que o passado ditatorial militar insistia em permanecer no presente.

Cronologia do fascismo no Brasil

A fim de clarear o que parece anacrônico, interessa entender a evolução – no sentido propriamente cronológico – do pensamento fascista no Brasil. Desse exercício, que fazemos a partir do trabalho de Leandro Pereira Gonçalves e Odilon Caldeira Neto (2020), evitamos destacar somente os momentos em que o fascismo figurou com força máxima, seja na condução dos eventos que resultaram na ditadura militar na década de 1960, seja em sua reocupação com maior ênfase de cargos da administração pública a partir de 2014.

No contexto brasileiro, o fascismo não se desenvolveu de maneira tão direta ou pronunciada como na Europa. Porém, elementos e influências fascistas podem ser identificados em diferentes momentos da história política do Brasil, especialmente durante períodos de instabilidade política e social.

O primeiro movimento relevante que pregava a ideologia fascista no Brasil foi a Ação Integralista Brasileira (AIB). Criada em 1932 e liderada pelo jornalista e escritor Plínio Salgado, a AIB bebia diretamente das ideias de Mussolini e propunha “uma nova política, buscando romper as tradições da velha política com um discurso autoritário,

antiliberal, antidemocrático, anticomunista, baseado em uma estrutura nacionalista e na concepção cristã radical e conservadora” (GONÇALVES; NETO, p. 12). Foi adotado o lema ‘Deus, Pátria e família’, que “se encaixava perfeitamente nos princípios da doutrina. [...] Deus (que dirige o destino dos povos), Pátria (Nosso Lar) e Família (início e fim de tudo).” (GONÇALVES; NETO, p. 15).

O Integralismo nunca chegou de fato ao poder, porém, seus conceitos estão enraizados em vários movimentos, organizações e partidos políticos até hoje. Eles, por exemplo, apoiaram o Estado Novo de Getúlio Vargas. Embora não seja considerado um regime fascista em sua essência (inclusive apoiou os Aliados contra Mussolini na II Guerra Mundial), o Estado Novo de Vargas apresentava características autoritárias e centralizadoras, com censura à imprensa, perseguição política e repressão a opositores.

A redemocratização trouxe a Constituição de 1946, que estabeleceu um regime democrático e instituições mais estáveis. Plínio Salgado, que estava exilado, retorna ao Brasil com uma nova roupagem no discurso. Atenuou o discurso autoritário e focou na religião católica, tendo como base a Democracia Cristã de Salazar. Nesta época os integralistas criaram seu próprio partido, o PRP – Partido de Representação Popular, que mantinha o lema ‘Deus, pátria, família’. Plínio aproximou-se dos militares, inclusive lançando como candidato à presidência o general Eurico Gaspar Dutra. Porém, eles sofriam muito com a associação ao fascismo e não alcançaram uma grande expressividade na política.

Os integralistas só conseguem alguma relevância no meio político durante o mandato de Juscelino Kubitschek. O PRP passou a ser parte da base do governo e conseguiu cargos e compensações financeiras. As ideias fascistas continuavam vivas, escondidas, porém, por baixo de uma máscara democrática. Em 1964, o Golpe Militar foi celebrado pelos integralistas.

O PRP teve uma participação relevante no processo que conduziu o golpe civil-militar de 1964. Com as manifestações públicas do partido e os discursos parlamentares, nos meses que antecederam o golpe, uma ação concreta era articulada com outros grupos golpistas, tendo um elemento de unidade: o anticomunismo (GONÇALVES; NETO, p. 106).

Apesar do apoio, os integralistas tiveram de se contentar em participar do governo militar de forma minoritária. Uma das ações mais significativas de Plínio Salgado durante a ditadura foi na área da educação, quando criou a obrigatoriedade da disciplina de Moral e Cívica nas escolas. É dele também um projeto que incidia sobre a censura “visando extirpar do país a divulgação deletéria, imoral e pornográfica, coibindo uma verdadeira onda de desintegração social provocada pela imaginação mórbida dos agentes do chamado erotismo internacional” (GONÇALVES; NETO, p. 111).

A morte de Plínio Salgado causa um descompasso e uma desorientação no movimento integralista. As disputas por preencher o vazio na liderança faz com que surja o Neointegralismo: “Diversos grupos se desenvolveram entre 1975 e 2001. Cada um destes grupos tinha uma leitura particular sobre o passado integralista, assim como apresentavam diferentes propostas para o movimento após a morte do chefe” (GONÇALVES; NETO, p. 116).

Durante a nova redemocratização, nos anos 1980 e 1990, os ideais fascistas dos integralistas continuaram vivos, porém com menos importância. No início do Século XXI, o cenário mudou com a chegada de uma nova geração integralista e com o uso da internet como principal ferramenta de divulgação de ideias. Mesmo assim, no início dos anos 2000, com a estabilidade política e econômica alcançada pelos dois primeiros mandatos do Presidente Lula, foi difícil a formação de uma rede mais estruturada da extrema direita no país. Só com a crise gerada no governo Dilma, resultando em seu impeachment, é que surgiu um terreno fértil para o fortalecimento e popularização das ideias fascistas e conservadoras. Esta conjuntura acaba por levar a extrema direita ao poder, na figura de Jair Bolsonaro, defendendo a militarização, o armamentismo e o conservadorismo. Tudo isso sob o antigo lema do integralismo: ‘Deus, pátria, família’.

Assim, o que em 2014 parece um renascimento em desacordo com o curso da História, na verdade se trata de uma retomada de poderes de algo que nunca deixou de existir, seja na materialidade de movimentos organizados, mas também na subjetividade do imaginário. Nesse sentido, Bataille (2022), buscou observar o fenômeno do fascismo a partir de uma perspectiva interdisciplinar, entre a Sociologia e a Psicanálise. O texto, intitulado “A estrutura psicológica do fascismo” e publicado na França da década de 1930, descreve com bastante precisão os ânimos do extremismo de direita do Brasil de

2022. Tal precisão a uma distância geográfica e temporal como esta evidencia que, como apontado pelo autor, a perspectiva econômica não bastaria para esclarecer o fenômeno do fascismo. Bataille (2022) observa as profundas diferenças entre o fascismo operado na Itália e na Alemanha durante o mesmo período e defende que “a unidade do fascismo se encontra na sua estrutura psicológica própria e não nas condições econômicas que lhe servem de base” (BATAILLE, 2022, p. 92).

Assim, o abismo que parece existir entre os variados contextos em que o fascismo teve lugar devido às idiossincrasias de cada conjuntura, parece diminuir consideravelmente se observado do ponto de vista de uma possível estrutura psicológica que fizesse a mediação das subjetividades que suportam a agenda fascista. Bataille (2022) destacou o processo de mitificação de um líder num sentido propriamente religioso como peça chave na autorização das violências a serem perpetradas por seus seguidores. “O valor religioso do chefe é realmente o valor fundamental (senão formal) do fascismo, dando à atividade dos milicianos sua tonalidade afetiva própria, distinta daquela do soldado em geral” (BATAILLE, 2022, p. 79).

Que esta síntese nos permita entender aspectos históricos chaves do presente estudo, é conveniente ressaltar que o foco, aqui, não reside, exclusivamente, sobre o fascismo, a ditadura militar no Brasil ou mesmo o filme em questão, mas sobre o tipo de relação que se estabelece entre o filme e os eventos (políticos, históricos) que este evoca.

A potência de caminhar na margem

Nas relações possíveis entre cinema e história, é comum se voltar para as obras que fazem a leitura de eventos do passado. Marc Ferro (1992) diferenciou o que seria essa leitura cinematográfica da história de uma leitura histórica do cinema. Neste, observamos o filme como documento histórico, de onde podemos extrair informações sobre o momento em que foi produzido. Para Marc Ferro (1992), mesmo as leituras cinematográficas da história são testemunhas de seu presente, pois fazem a leitura do passado com base nas limitações e demandas do seu tempo, incluindo o ponto de vista que tomam do passado representado. Não sendo as únicas relações possíveis entre cinema e história, Marc Ferro (1992) aborda ainda a potência do produto filmico de incidir sobre os eventos históricos. Sobre isto, o autor afirma: “Desde que o cinema se

tornou uma arte, seus pioneiros passaram a intervir na história com filmes, documentários ou de ficção, que, desde sua origem, sob a aparência de representação, doutrinam e glorificam” (FERRO, 1992, p. 13).

Vendo/Ouvindo, sendo produto do passado ditatorial, pode ser visualizado como testemunha desse tempo. E, como um filme sobre censura que se posiciona de forma crítica à ditadura, tem um potencial expressivo que pretende incidir sobre este tempo em alguma medida. Assim, observamos os limites e as potencialidades da voz de Vendo/Ouvindo, tanto no contexto de sua produção, no agenciamento que faz dos acontecimentos então presentes; quanto nas décadas posteriores, no reconhecimento de seu testemunho e, por conseguinte, perpetuação de sua voz através da recolocação de sua fala no debate. Em ambos os casos, notamos que Vendo/Ouvindo opera seu potencial expressivo no enfrentamento de diferentes tipos de desafios.

No primeiro cenário, temos que, sendo a invisibilização o projeto mesmo da censura, tanto no sentido de impedir ou limitar o alcance das falas, quanto de apagá-las quando estas escapam, o desafio de Vendo/Ouvindo parece ser, a princípio, o mesmo de todas as obras – da música às artes plásticas – que, no contexto da ditadura, operaram um exercício de resistência, ou seja, o de como falar de forma velada sobre a fala proibida. É importante destacar, no entanto, a não onipresença dos mecanismos de censura, que por diversas razões, inclusive de viabilidade, deixavam brechas e margens por onde era possível exercer as liberdades.

É importante ressaltar que, como observado por Fico e Garcia (2021), no Brasil, a censura não foi criada pela e para a ditadura militar. Assim, os autores diferenciam a censura como fenômeno histórico e aquela que é praticada através de mecanismos regulados pelo Estado. Uma regulamentação da censura nesse sentido teve lugar ainda no Estado Novo, pelo governo Vargas, como observado anteriormente. O cinema, dentro desse contexto, é um caso específico sobre o qual a censura operou com ou sem o suporte estatal, como recupera Inimá Simões (2001) em exemplos de veto que remontam ao ano de 1907. Para a autora, uma “censura oficial” começou a se estruturar a partir da década de 1920, tendo a moral e os bons costumes como motivo recorrente, e representantes das igrejas e famílias cristãs como os principais interessados. O regime militar adicionaria outros interesses ao exercício da censura.

Com o golpe militar de março de 1964, a situação iria piorar muito para os cineastas brasileiros porque tinha havido um deslocamento: o mal a ser combatido não era mais a imoralidade e a indecência. Agora se tratava do perigo vermelho, (...) pois, como explicavam os ideólogos do novo regime, o comunismo era uma espécie de hidra com várias cabeças, apresentando-se sob várias formas. Podia estar oculto nas imagens aparentemente singelas de um simples documentário ou no diálogo de uma ficção voltada para o público adolescente. (SIMÕES, 2001, p. 359)

Ainda que o regime pudesse enxergar ameaça onde não havia intenção, é importante notar que na ditadura militar, como apontado por Fico e Garcia (2021), a classe artística – cinema incluso – somou esforços de resistência aos movimentos que já cumpriam o papel da oposição política, fazendo das diversões públicas alvo da censura que já incidia sobre estes movimentos e sobre a imprensa. Fico e Garcia (2021) observam três alvos da censura: um ligado à moral e os bons costumes, uma dimensão política e ideológica, e uma terceira de natureza estética e artística.

Embora a censura incidisse sobre assuntos sensíveis ao Estado, o mecanismo em si, por seus efeitos no tecido social, era passível de se tornar tema da produção artística que buscava fazer resistência ao regime. Assim, no âmbito da produção artística, poderíamos diferenciar o ato de resistir que insiste no assunto proibido e aquele que versa sobre a proibição em si, caso de *Vendo/Ouvindo*. Na literatura acadêmica, observamos que os filmes que se tornaram representativos das relações entre censura e cinema foram justamente aqueles que passaram por processos ou vetos. É distinto o caso da arte que fala sobre censura driblando seus mecanismos, o que implica diferentes dimensões do processo de invisibilização: os filmes que foram marginalizados devido a um processo de censura e aqueles que circularam nas margens como única forma de existir.

Vendo/Ouvindo atuou num espaço desafiador para o alcance de sua mensagem, pois que filme periférico produzido numa bitola amadora e num tratamento experimental, aspectos que já implicam um circuito de distribuição reduzido, bem como numa cinematografia raramente levada a sério como é o caso da animação. Mas reside aí a potência de driblar os mecanismos da censura. Em entrevista, Lula Gonzaga afirma que não possuía receio de circular com *Vendo/Ouvindo* pelos festivais “por ser um desenho animado”, porque, segundo ele acreditava, o regime militar não dava tanta atenção ao produto animado. A bitola utilizada também fornecia uma linha de fuga, o

super 8 foi um respiro de ousadia e liberdade dentro do cinema brasileiro. Segundo Amin Stepple, em depoimento ao pesquisador Alexandre Figueirôa em 02/03/1989: “Foi através do Super-8 que se encontrou com mais firmeza a resistência (contra) cultural ao regime político, ao totalitarismo da cultura oficial”. (FIGUEIRÔA, 1994, p. 179).

Assim, o problema que o caso específico de *Vendo/Ouvindo* coloca é o do papel das cinematografias de baixo alcance nos exercícios de resistência. Didi-Huberman (2011) faz analogia destas expressões aos pequenos lampejos dos vaga-lumes e destaca a importância destas luzes menores diante dos holofotes dos aparelhos de poder. Ainda que seu brilho não tenha potência equiparável, cumprem organizar nosso princípio “esperança” e somam força juntamente a outras experiências. Sobre isso, Didi-Huberman (2011, p. 60) indaga: “Ainda que beirando o chão, ainda que emitindo uma luz bem fraca, ainda que se deslocando lentamente, não desenham os vaga-lumes, rigorosamente falando, uma constelação?” Sugere, assim, a possibilidade de visualizarmos a multiplicidade de experiências à serviço do exercício de resistência no tecido social do período marcado pela ditadura, para além das obras e artistas que, por razões diversas, já dominam o debate sobre o assunto. Para o cineasta e escritor Jomard Muniz de Britto (1974 *apud* SPENCER, 1989, p. 12), “*Vendo/Ouvindo* é a uma ABERTURA dentro das APERTURAS em que vivemos”.

A potência de caminhar na margem se evidencia na refilmagem de *Vendo/Ouvindo* em 1980. Na intenção de obter uma circulação maior, a animação foi regravada em bitola profissional de 35 mm e, pela Lei do Curta, seria exibida em circuito de cinema comercial, antes de longas-metragens. Nesta versão, o sentido do filme foi alterado, a começar pelo título, que passou a ser “*Cotidiano*”. A animação é a mesma, no entanto, recortes de jornais e revistas são adicionados, surgindo durante a obra e fazendo do filme uma crítica mais direcionada à cultura de consumo e desigualdade social.

A importância de se perpetuar

No segundo cenário, desafios se colocam no exercício de reconhecimento de *Vendo/Ouvindo* como imagem-testemunha ou vestígio dos eventos. Em primeiro lugar, devido à própria natureza do cinema de animação. É reconhecida a potência que a arte

animada possui de se furtar à necessidade de recuperar o real, principalmente na forma pictórica e no esquema narrativo, mas também a partir de uma especificidade do processo animado, que é o controle estético do tempo e do movimento no nível da relação entre *frames*. Assim, animação, seja imagem-testemunha, seja remontagem do episódio representado, opera os fatos, por princípio, a partir de grandes lacunas.

Não seria diferente com *Vendo/Ouvindo*, que aposta num estilo gráfico mais abstraído para compor os elementos faciais, nunca se configurando como um rosto completo (Figura 2).

Figura 2 - *Frame* de *Vendo/Ouvindo* (1972).



Fonte: Capturas de tela do arquivo digital do filme.

O tratamento narrativo também opera de forma mais simbólica e menos direta. Num fundo escuro, ampliando a sensação de solidão, esse rosto acompanha, com suas expressões, uma colagem de sons que marcaram o período. Nesse sentido, é interessante comparar o tratamento sonoro com a observação de Fico e Garcia (2021, p. 17), de que a ditadura delimitava, entre outros, “o que não se podia ver e ouvir”. Se revela no áudio de *Vendo/Ouvindo* uma mistura do que era possível ver e ouvir (sendo parte do programa autorizado pelo regime, por exemplo sons da programação da TV do período), bem como sons que sugerem as violências daquele tempo, como os de armas de fogo e ambulâncias. Misturavam-se a esta colagem os ruídos do cotidiano, como

risadas e zumbidos de insetos, sons de carro e músicas (de Raul Seixas à valsa Danúbio Azul). Assim, Vendo/Ouvindo nos conta sobre a ditadura por meio de abstrações visuais e descontinuidades sonoras, mas que representam bem a fala hesitada e interrompida, e um cotidiano que oscilava entre o riso e o receio.

A ausência do atributo indiciático no caso da animação (atributo este que parece próprio do artefato fílmico) é um falso problema na medida em que o efeito de verdade que efetua é relativo até mesmo no caso do arquivo que foi filmado. Ainda que o documental e de natureza fotográfica pareça falar sobre os eventos que nos horrorizam com maior clareza, devido ao seu efeito de testemunho, Sontag (2003) nos lembra que mesmo este pode ser forjado. É preciso notar também que o recurso documental não diz tudo e que na convergência dos meios e dispositivos (como é o caso da animação) é possível gerar outras formas de alcançar a realidade e de atentar para determinados problemas, expondo certas sutilezas e talvez até aquilo que reside no âmbito do pensamento abstrato.

O ponto chave deste segundo cenário, no entanto, é o da possibilidade de se perpetuar o exercício da resistência, o qual Didi-Huberman (2011) aponta um efeito de inspirar outras experiências, o autor sugere: “Pode-se ver novamente o filme, podemos dá-lo a ver, fazer circular alguns trechos, que suscitarão outros: imagens-vaga-lumes” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 160). Mas para além da forma fílmica, há de se considerar outra dimensão do perpetuar-se, na possibilidade do filme se tornar vetor da discussão política que media os eventos representados. Nesse sentido, um dos desafios reside no eventual exercício de remontagem da história da obra e de sua relação com o passado histórico que evoca. Aqui, muitas vezes entra em jogo a ação da crítica e da academia na colocação do filme no papel ativo de falar sobre o evento histórico, trazendo para o debate problemas de legitimidade. Assim, o que se fala sobre o filme e o que o filme pode falar operam numa relação transversal de interdependência.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, M. **O cinema em festivais e os caminhos do curta metragem no Brasil**. Rio de Janeiro: Artenova/Embrafilme, 1978.

BATAILLE, G. **A estrutura psicológica do fascismo**. São Paulo: n-1 edições, 2022.

DIDI-HUBERMAN, G. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DIDI-HUBERMAN, G. **Remontagens do tempo sofrido**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

FERRO, M. **Cinema e história**. São Paulo: Paz e terra, 1992.

FIGUEIRÔA, A. **O cinema Super-8 em Pernambuco: do lazer doméstico à resistência cultural**. Recife: FUDARPE, 1994.

FICO, C.; GARCIA, M. **Censura no Brasil republicano (1937-1988): governo, teatro e cinema**. Salvador: Sagga, 2021. v. 1.

GOLÇALVES, L. P.; NETO, O. C. **O fascismo em camisas verdes: do integralismo ao neointegralismo**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2020.

MORENO, A. **A experiência brasileira no cinema de animação**. Rio de Janeiro: Editora Arte Nova S.A., 1978.

QUARESMA, C. **Animação experimental no super 8 brasileiro**. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Recife, 2016.

SIMÕES, I. F. A censura cinematográfica no Brasil. *In*: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **Minorias silenciadas: história da censura no Brasil**. Edusp. São Paulo, 2001. p. 347 – 376.

SONTAG, S. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SPENCER, F. **20 Anos de Cinema 1969/1989**. Recife: Bagaço, 1989.